

# Plus de „Gong“

## Lectures versée et inversée d'un poème de Rilke et de ses traductions (Jaccottet, Masson)

Arno Renken

### D e la poésie comme traduction

Dans une lettre du 17 mai 1926 adressée à Marina Zwetajewa, Rilke évoque par un curieux croisement entre singulier et pluriel „la lumière“ dans laquelle „toutes les langues sont *une* langue“ („das Licht [...] in dem alle Sprachen eine Sprache sind“).<sup>1</sup> Marina Zwetajewa, l'une des principales correspondantes et lectrices de Rilke dans les dernières années de sa vie, répond en faisant intervenir la traduction: „Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache – in eine andere, ob französisch oder deutsch, wird wohl gleich sein.“<sup>2</sup> Puis elle ajoute une phrase dont la radicalité interdit tout idéal de traduction comme adéquation ou fidélité à une langue d'origine: „Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten.“

Que l'on suive Zwetajewa dans sa lecture de Rilke ou non, on est en tout cas loin de l'idée d'une poésie à jamais distincte de la traduction comme le suggérera, bien plus tard, la célèbre formule attribuée à Robert Frost „Poetry is what is lost in translation“.<sup>3</sup> On est loin aussi d'une conception de la traduction détachée de l'écriture poétique et réduite à n'être qu'une médiation indifférente entre les langues et les textes.

1 Rilke/Zwetajewa (1992), 67, souligné par Rilke.

2 Rilke/Zwetajewa (1992), 76.

3 À ma connaissance, l'expression ne se trouve pas telle quelle chez Frost qui dit plutôt: „I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: It is that which is lost out of both prose and verse in translation.“ Frost (1973), 159.

Texte

„Dichten ist schon übertragen“ ne dit en réalité rien ni du „Dichten“, ni du „übertragen“, mais désigne bien plus un moment commun à partir duquel l'un *et* l'autre sont à pratiquer et encore à inventer. Or ce moment est aussi celui où la langue – même cette „langue maternelle“ à partir de laquelle, selon Zwetajewa, le poète traduit – cesse d'être évidemment, naturellement, généalogiquement évidente: „Keine Sprache ist Muttersprache.“ Il n'en faut pas plus pour déconcerter et la poésie, et la traduction, œuvrant dans l'entre-deux d'une langue maternelle qui n'est pas maternelle et d'une langue étrangère.

Il est vraisemblable que les propos de Zwetajewa aient effectivement croisé un enjeu de l'écriture tardive de Rilke. Deux ans auparavant, il avait ‚dénaturalisé‘ la traduction par une écriture bilingue qui consiste non pas à s'autotraduire, mais à prendre un ‚même‘ thème en allemand et en français pour le laisser se développer singulièrement dans sa langue. En 1924, il écrit ainsi en note dans une lettre à Lou Andreas-Salomé:

*für mich merkwürdig; einige Male nahm ich sogar das gleiche Thema französisch und deutsch vor, das sich dann, von jeder Sprache aus, zu meiner Überraschung, anders entwickelte: was sehr gegen die Natürlichkeit des Übersetzens spräche.*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Andreas-Salomé/Rilke (1975), 467.

L'expérience d'écriture contredirait la „naturalité“ de la traduction – Rilke emploie précautionneusement un conditionnel –, mais elle ne contredit pas la traduction elle-même puisqu'elle la présuppose. Non seulement le „même thème“, mais aussi le constat rétrospectif que ce thème n'est peut-être pas, simplement et ‚naturellement‘, le „même“ dans chaque langue, sont des expériences de traduction. En ce sens en tout cas, Zwetajewa, en caractérisant l'écriture poétique comme traduction et en déjouant contre toute évidence la langue d'origine, a vu juste. L'écriture du poème procède alors d'un travail sur une limite entre les langues et entre poésie et traduction. En lisant Rilke en traduction, c'est-à-dire en lisant non seulement des textes, mais aussi des *rapports* entre les textes, ce qui résonne dans l'entre-deux et ce qui s'y soustrait, c'est à ce singulier et radical projet d'une poésie comme traduction – de la traduction comme poésie – que cet article veut prêter l'oreille.

## La déroute du lecteur

En novembre 1925, installé à Muzot sur le seuil entre deux langues – Sierre n'est à majorité francophone que depuis peu – et alors que lui-même écrit depuis quelques années dans les mêmes proportions

en allemand et en français, Rilke invente un curieux instrument, un instrument textuel qu'il appelle „Gong“. Je le cite ici avec deux de ses plus célèbres traductions, celle de Philippe Jaccottet et celle de Jean-Yves Masson:

*Gong*

*Nicht mehr für Ohren...: Klang,  
der, wie ein tieferes Ohr,  
uns, scheinbar Hörende, hört.  
Umkehr der Räume. Entwurf  
innerer Welten im Frein...,  
Tempel vor ihrer Geburt,  
Lösung, gesättigt mit schwer  
löslichen Göttern...: Gong!*

*Summe des Schweigenden, das  
sich zu sich selber bekennt,  
brausende Einkehr in sich  
dessen, das an sich verstummt,  
Dauer, aus Ablauf gepreßt,  
um-gegossener Stern...: Gong!*

*Du, die man niemals vergißt,  
die sich gebar im Verlust,  
nichtmehr begriffenes Fest,  
Wein an unsichtbarem Mund,  
Sturm in der Säule, die trägt,  
Wanderers Sturz in den Weg,  
unser, an Alles, Verrat...: Gong!*<sup>5</sup>

5 Rilke (1996), vol.2, 396.

Gong

*Son qui n'est plus pour l'oreille,  
oreille plus profonde qui  
nous écoute, faux écouteurs.  
Conversion d'espaces. Projet  
dehors de mondes intérieurs...  
Temples avant leur naissance,  
solution saturée de dieux  
mal solubles...: gong!*

*Somme de tout silence qui  
prend son propre parti,  
grondant retour en soi  
de ce qui perd la voix,  
durée, comprimé de passage,  
étoile refondue...: gong!*

*Toi qu'on n'oublie jamais,  
née une fois perdue,  
fête qui n'est plus comprise,  
vin à la bouche invisible,  
vent dans la colonne portante,  
chute au chemin du voyageur,  
notre façon de tout trahir...: gong!<sup>6</sup>*

Philippe Jaccottet

Gong

*Non plus pour les oreilles...: timbre  
qui comme une oreille plus profonde  
nous écoute, qui semblons écouter.  
Inversion des espaces. Esquisse  
de mondes intérieurs au dehors...,  
temples avant leur naissance,  
solution saturée de dieux  
difficiles à dissoudre...: Gong!*

*Somme de ce silence qui  
n'a d'autre foi qu'en lui-même,  
grondant retour en soi de cela  
qui ne se tait que de soi-même,  
durée sous le pressoir du terme proche,  
étoile livrée à la refonte...: Gong!*

*Toi que jamais l'on n'oublie,  
qui t'es engendrée dans la perte,  
fête que plus rien ne conçoit,  
vin sur une bouche invisible,  
tempête dans la colonne qui porte,  
chute du voyageur sur le chemin,  
toi, notre trahison en tout...: Gong!<sup>7</sup>*

Jean-Yves Masson

<sup>6</sup> Rilke (1972), 459.

<sup>7</sup> Rilke (2006), 57.

Le poème est – la critique semble s'accorder au moins sur ce point – exigeant, obscur voire hermétique, une difficulté qui donne lieu à d'intéressantes stratégies de contournement dans la littérature secondaire. La plus fréquente réside dans la lecture très sélective du poème, la première strophe et le dernier vers étant largement plus commentés que le reste. Pour des raisons d'ailleurs différentes. D'une part, la première strophe permet aux interprètes de repérer une référentialité thématique du poème, l'instrument et le son qu'il produit, articulée autour du titre *Gong*, comme si le poème épousait sans failles ce dont il annonce traiter.

Le „timbre“ („Klang“), formellement précédé de points de suspension et placé en fin du premier vers marque ainsi un agencement évident avec le dernier mot de la strophe et le titre du poème, l’assonant „Gong“. Plus précisément, l’évocation, même si elle est paradoxalement subvertie, d’une écoute par le son – et non de celui-ci –, suggère que le gong est joué et rend indécidable ce qui, du son ou de l’instrument, est désigné par „Gong“. Enfin, la sacralité („Götter“) et la monumentalité („Tempel“) évoquent un imaginaire volontiers associé à l’instrument dont il est ici question. D’autre part, outre ce travail sur une référence, la première strophe donne à lire des figures qui, pour le lecteur de Rilke, sont familières, et peuvent ainsi être ramenées au reste de l’œuvre. En particulier, l’inversion spatiale („Umkehr der Räume“) et perceptive ainsi que le son qui nous entend („Klang, / der [...] / uns, scheinbar Hörende, hört“) rappelle un célèbre sonnet rilkéen *Archaischer Torso Apollos* et l’inversion qui s’y produit entre observateur et observé: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht.“<sup>8</sup>

Référentialisation et contextualisation sont, me semble-t-il, les deux principales procédures par lesquelles la critique pallie le manque d’intelligibilité du poème. Comme si l’absence d’un sens saisissable „dans“ le texte forçait le lecteur-interprète à le chercher „dehors“, pointant tantôt un instrument de musique et le son qu’il produit, tantôt les autres livres du poète. Ainsi Fritz Dehn, dans la première étude spécifiquement consacrée à *Gong*, trouve-t-il un principe d’intelligibilité du poème dans le fait qu’il soit un distillat de tout Rilke: „[Das *Gong*-Gedicht] ist [...] vielleicht um eine Kleinigkeit verständlicher als das verwandte *Idol*. Das liegt daran, dass *Gong* ein Destillat aus Rilke ist.“<sup>9</sup> Dans cette perspective, l’interprète doit surtout mener l’enquête intertextuelle pour découvrir comment, *pars pro toto*, le poème contient l’œuvre entière; avec certes le risque de diluer le poème au nom de la totalité et de rester sourd à ce qui fait la particularité de ce texte-ci. Quant à des interprètes plus récents comme Albrecht Riethmüller ou Roland Ris<sup>10</sup>, ils font précéder leur lecture d’une longue introduction détaillant notamment l’étymologie, l’histoire, la fonction culturelle, les usages et les variétés de l’instrument gong, comme s’il s’agissait d’y trouver les réponses qui ici, à la lecture du poème, font défaut.

Les difficultés rencontrées par ces interprètes extrêmement attentifs au texte ne constituent nullement des échecs, mais sont révélatrices d’une dynamique propre au poème. Celui-ci travaille à nous embarrasser, et sa difficulté est aussi un principe de composition que les traduc-

8 Rilke (1996), vol. 1, 513.

9 Dehn (1954), 195.

10 Voir Riethmüller (1996) et Ris (2001).

tions mettent au jour. Considéré sous cet angle, le poème donne à lire une progression qui n'est rompue assez brutalement qu'au dernier vers. La première strophe permet encore – je l'ai mentionné – de tracer des repères thématiques, que ce soit au niveau intertextuel ou à celui d'une référentialité supposée, même si les retournements sensibles (renversement de l'écoute et de l'écouté), spatiaux (inversion des espaces, du dedans et du dehors), temporels (temples précédant leur genèse) soustraient déjà le poème à toute trame binaire. Mais surtout, l'inversion de l'écoute et de l'écouté subvertit le modèle dialogique rigide qui mettrait face à face un émetteur et un récepteur. Or le trouble ainsi produit déconcerte aussi, réflexivement, le rapport entre le texte supposé parler et le lecteur supposé lui prêter oreille. Les traductions, en proposant 'écouter' pour traduire 'hören', un verbe plus volontaire, plus profilé et ciblé qui rappelle plutôt l'allemand 'zuhören', et surtout en évitant le verbe 'entendre' que l'on aurait peut-être attendu, mais qui comporte aussi une dimension 'herméneutique' justement en voie de se dérober, amplifient l'indécision de la lecture qui s'amorce ici. La perplexité de la lecture trouve alors une formulation forte dans la troisième strophe, formulation là encore radicalisée en traduction, dans le seul vers commençant comme le poème qui semble désormais se désigner lui-même: „nichtmehr begriffenes Fest“, „fête que plus rien ne conçoit“ et „fête qui n'est plus comprise“. Le lecteur de cette fête se perd ou, du moins, il perd prise comme le „promeneur“ („Wanderer“) littéralement déroutant qui, juste après, dans l'avant-dernier vers, chute curieusement „dans“ le chemin.

Deux images de la deuxième strophe anticipent cette désorientation. La deuxième strophe évoque une étoile qui est „um-gegossen“ en allemand et, en français, est „refondue“. Les deux termes se distinguent surtout quant à leur manière d'appuyer la dynamique: le „um-“ mis en évidence désigne, dans la continuité des vers précédents, un mouvement de retournement; les poèmes français établissent plus explicitement une concordance avec le processus chimique invoqué par „solution“ à la fin de la strophe précédente. Surtout, le ‚fondre‘ audible dans „refonte“ insiste moins sur le changement de contenant que sur la transformation du contenu, à savoir le devenir-liquide de l'étoile. Les traductions montrent ainsi leur propre geste transformateur et anticipent la „trahison“ du dernier vers. Enfin, le champ sémantique du métal qu'impliquent „umgießen“ (on parle en allemand de „eine Glocke umgießen“) et „refonte“ laisse entendre ce que la perte de cette étoile engendre: le gong. La

traduction de Jaccottet, en ne séparant pas – et c’est la seule fois parmi les trois occurrences du mot – l’„étoile refondue“ du „gong!“ par un double point, fluidifie textuellement, par delà les points de suspension, le changement que „refonte“ implique. La dynamique commune qui se trouve ainsi mise en évidence entre les différentes versions du poème est la disparition d’une étoile en faveur du gong, la disparition donc de cela même qui permettrait l’orientation en faveur du poème.

Plus d’étoile pour nous guider – le poème *Gong* devient étoile liquéfiée, voire liquidée. Plus de constellation. La dernière strophe suit une logique d’ajouts et produit une dispersion sérielle des images plutôt qu’un agencement structuré. Par rapport à la séquence d’images hétérogènes qui se succèdent presque frénétiquement – dans un cadre syntaxique soigneusement circonscrit qui seul semble empêcher l’éclatement du poème: un vers pour une image –, le dernier vers dessine une très nette rupture. Or, c’est à ce dernier vers que se rattachent les fils que j’ai cherché à tirer jusqu’ici, en particulier à ce „Verrat“ surprenant qui, dans sa polysémie, constitue le moment de réversibilité du poème. En même temps, on l’entend déjà, c’est autour de ce terme que viennent se nouer les enjeux partagés de la poésie et de la traduction.

### ***Kippgedicht*: la trahison et le recommencement du poème**

„unser, an Alles, Verrat“: le vers surprend d’autant plus qu’il semble d’une subite intelligibilité et, dans la déroute qui caractérise le poème, la perte conduisant à la chute, il semble soudain d’une inquiétante sobriété. Ce vers a conduit à des lectures diamétralement opposées dont les extrêmes sont formés d’un côté par les éditeurs de l’édition critique allemande (Manfred Engel et Ulrich Fülleborn) et, de l’autre, par l’éditeur des *Œuvres complètes* aux éditions du Seuil, celle dans laquelle figure la traduction de Jaccottet, Paul de Man. Les premiers proposent dans leurs notes une paraphrase verbale qui incite à entendre „Verrat“ non dans le sens de ‚trahison‘, mais exclusivement dans celui de ‚divulgateur‘:

*In verbaler Paraphrase: Wir verraten etwas „an Alles“. Fernzuhalten ist [...] die Lesart, es werde ‚an allem‘ Verrat geübt. Daraus ergibt sich als plausible Deutungsmöglichkeit, dass wir mit unserm Dichten, Denken und Tun ständig uns selber, oder doch etwas von uns, verraten, preisgeben.<sup>11</sup>*

À l’opposé du spectre, Paul de Man – que ce soit dans le chapitre d’*Allegories of Reading* consacré à Rilke ou dans la préface à son édition des *Œuvres* (les deux textes coïncident largement) – ne cite de Gong que

11 Manfred Engel et Ulrich Fülleborn dans Rilke (1996), vol.2, 857.

les deux premiers et les deux derniers vers et y décèle *in nuce* la logique rhétorique caractéristique selon lui de toute la poésie rilkéenne: elle serait à la fois la promesse d'une unité entre la „fonction sémantique et la structure formelle“ du langage et simultanément la mise en scène de son échec à tenir cette promesse.<sup>12</sup> Parlant de la fin de *Gong*, de Man écrit:

*Cependant, l'accumulation des paradoxes les plus extrêmes et des renversements ultimes n'aboutit pas dans ce poème à la totalité attendue, mais se termine au contraire dans l'ignominie d'une chute qui n'a rien de la chute heureuse de la balle. Cette accumulation suggère plutôt la dénonciation de la figure ultime [...] comme leurre et trahison.*<sup>13</sup>

Mis à part la menace d'une moralisation de la lecture (il est question d'„ignominie“ et, plus loin, de „mensonge“), la lecture de de Man permet, par un tour de passe-passe, de maintenir l'ambivalence de „Verrat“ puisque le poème révèle sa trahison. Mais quelle que soit l'interprétation, il demeure que ce vers comporte une dimension éminemment réflexive qui invite le lecteur à une interprétation à rebours, une lecture inversée puisque l'ensemble de ce qui précède se révèle soudainement sous le signe de la trahison. Le dernier vers n'est alors pas le dernier vers, mais le pivot qui fait passer de la lecture à la relecture. L'„inversion des espaces“ („Umkehr der Räume“) de la première strophe n'est plus initiée par *l'instrument gong*, mais désigne l'inversion de l'espace poétique réalisé par le *poème Gong* dont la fin est aussi un nouveau commencement. Chaque lecture du poème, même du poème allemand, est ainsi la lecture d'une *version* et les mêmes signes du texte sont aussi des signes différents: poème réversible, *Kippgedicht*.

Relire, trahir, et voilà le même poème qui, sous le signe de la trahison, devient un poème différent. L'intuition de Zwetajewa „Dichten ist schon übertragen“ et „Dichten ist nachdichten“ semble, par la bande, se réaliser dans le poème. Avec le terme „Verrat“, *Gong* nomme son propre mode d'énonciation par ce qui caractérise si volontiers la traduction et semble ainsi faire signe aussi vers ses autres versions. Dès lors, la réflexivité du dernier vers s'affirme de manière plus radicale encore dans les traductions: c'est d'elles-mêmes qu'elles parlent lorsqu'on lit chez Masson „toi, notre trahison en tout“ et chez Jaccottet „notre façon de tout trahir“.

„Notre façon de tout trahir“: la version de Jaccottet, en choisissant, tout comme la paraphrase de Engel et Fülleborn, une forme verbale pour traduire „Verrat“, maintient au maximum l'ambivalence du terme. La dimension „révélatrice“ importe certainement à Jaccottet. Dans la monographie qu'il consacre à Rilke, il décrit la poétique rilkéenne beaucoup



plus comme un projet de ‚recherche‘ et d’exploration aux limites des sens et du langage qu’une entreprise de mise en crise. Il ne mentionne d’ailleurs qu’en passant le poème *Gong* (ensemble avec *Paume* et *Mau-solée*) et le caractérise comme une „exploration, aux limites du saisissable“ dans une démarche poétique qui avance „plus hardiment que jamais dans le champ des correspondances entre les sens“. <sup>14</sup> Dans sa version, il y a trahison et révélation. La traduction montre ainsi un aspect de son propre fonctionnement. Jaccottet traduit certes, mais il prend garde à ne pas trop entamer l’intelligibilité du texte en clarifiant l’opposition de plusieurs dichotomies paradoxales („l’oreille“/„oreille plus profonde“, „nous écoute“/„faux écouteurs“, „Projet dehors“/„mondes intérieurs“), et surtout en écrivant dans un français peu voire pas marqué par la langue étrangère, quitte à renoncer à certains traits distinctifs du texte original. Les deux premiers vers en sont un exemple frappant. Jaccottet, pour garder une phrase formée par un sujet repérable placé au début de la proposition, abandonne l’anastrophe de „Klang“ dont la fonction structurante et le rapport avec les „Gong!“ finaux s’impose par son emplacement et la ponctuation. La traduction de Jaccottet travaille ainsi à se rendre imperceptible comme telle ou plutôt, elle met en scène l’illusion d’une distance réduite précisément là où elle s’écarte de l’allemand. Elle se trahit alors, pour reprendre deux de ses propres expressions, comme „comprimé de passage“ et comme mise en scène paradoxale „de ce qui perd la voix“.

Quant à la traduction de Masson, elle donne à lire une logique très différente que, là encore, le dernier vers révèle: „toi, notre trahison en tout“. Le „toi“ est une reprise du très énigmatique „Toi“ („Du“) féminin qui apparaît en début de strophe. En allemand, cette adresse disparaît tendanciellement au fil des images hétérogènes de la strophe et a généré d’assez audacieuses conjectures; l’intertextualité conduit à supposer une amante commune entre le „Du“ dans *Gong* et celui d’un poème de 1913 dont les premiers vers sont:

*Du im Voraus  
verlorne Geliebte, Nimmergekommene,  
nicht weiß ich, welche Töne dir lieb sind.*<sup>15</sup>

La traduction de Masson donne quant à elle une réponse inédite. L’apposition finale „toi, notre trahison“ identifie l’adresse de la strophe entière qui se destine en tant que traduction à son propre procédé d’écriture, l’infidélité. La réflexivité que je perçois dans le dernier vers implique que, dans cette version, l’ensemble de la strophe s’adresse à la

<sup>12</sup> Voir de Man (1989), 80. Pour une analyse récente et critique des thèses de de Man sur Rilke, je renvoie à l’article de Müller Nielaba (2010).

<sup>13</sup> de Man (1989), 81. Voir aussi son introduction dans Rilke (1972), 42.

traduction, le „Toi“ féminin ne désignant alors nulle autre amante que son propre procédé, sa belle infidèle, effectivement „engendré dans la perte“. Si la traduction de Jaccottet met en scène l’abolition fictive de la distance qui la sépare de l’original, et ce jusqu’à l’effacement de son propre statut de traduction, celle de Masson ne cesse de s’affirmer et de donner à lire l’espace, peut-être ténu, mais irréductible, qui la sépare de l’original. Même la traduction de „Klang“ par „timbre“ a d’importantes conséquences. Pour autant que l’on entende l’étymologie, on remarquera peut-être que le mot ‚timbre‘ a une origine commune avec ‚tympan‘: les deux viennent de *timbanon*, le tambourin. Vibration du gong et vibration de la membrane se concentrent ainsi en un seul mot comme pour rappeler *via* l’étymologie la consonance „Klang“/„Gong“ de l’allemand. Mais timbre est aussi une marque d’envoi. Envoi, là encore un topos des discours sur la traduction, la mise en rapport par-delà la distance, un contact qui fait la proximité, mais n’abolit pas l’absence: telle serait l’écriture de Masson, une écriture, comme dit le poème – une des plus belles métaphores de la traduction que je connaisse – „sous le pressoir du terme proche“.

## Gong?

On en arrive alors enfin là d’où tout le processus est parti: gong. Car ici aussi, contre toute attente, les traducteurs marquent leur différence et viennent déconcerter l’évidence et l’unité que *Gong* semble impliquer. „Gong“ est peut-être le principal „Verrat“, la „trahison“ du poème. L’expérience de lecture *du* poème dans *une* langue laisse bel et bien apparaître l’indivisibilité presque magique de „gong“:

*Ce n’est pas le mot le plus haut du poème de Rilke, pas davantage le plus discret, mais c’est un mot qui, dans son retentissement monosyllabique, réunit trois choses en une: mot, instrument et son. Comme si, sur ce point d’orgue où le poème expire, la langue commençait elle-même à sonner.*<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Jaccottet (1970), 172.

<sup>15</sup> Rilke (1996), 89.

Mais qu’en est-il lorsque l’attention ne porte pas seulement sur une langue et un poème, mais sur un rapport? Ce que „Gong“ et „gong“ laissent entendre alors qu’ils semblaient si justement coïncider, c’est l’événement d’une singularité des langues, de leurs sons, infigurable dans aucune d’entre elles. Ma glotte et ma gorge savent mieux que moi que „ein Gong“ n’est pas „un gong“. La traduction de „gong“ dénoue ainsi l’unité tranquille du mot et du son et les rend plus mystérieux encore. La traduction produit, dans l’unité apparente de „gong“, une différence

qu'aucune langue ne serait susceptible de décrire. Par la traduction, le mot le plus 'identique' du poème en est aussi le plus intraduisible et un gong n'est plus, est plus qu'un gong.

On n'est alors pas étonné que les deux traducteurs traduisent différemment „Gong“, chacun dans le prolongement de ce que leurs poèmes donnent à lire. Jaccottet, en mettant une minuscule, ne laisse aucun doute ni sur la langue, ni sur le statut de „gong“, mot, instrument et son dont il met encore en scène l'unité illusoire. Il n'en va pas de même pour Masson. En mettant une majuscule, il marque dans son texte une discontinuité: „Gong“ désigne-t-il le „timbre“ auquel le mot ‚gong‘ ne correspond plus et dont on marque l'étrangeté par la majuscule? Ou „Gong“ redit-il le titre du poème comme si le texte se contenait lui-même et performait, dans une extrême concentration, le „grondant retour en soi“ dont il parle? Ou encore – c'est peut-être l'explication la plus féconde en termes de rapport entre original et traduction – „Gong“ cite-t-il l'allemand, le mot de l'*autre* poème, „Gong“ devenant alors effectivement le „timbre“, l'envoi qui nous expédie sur la page d'en face de l'édition bilingue vers le texte de Rilke?

Quelle que soit notre réponse: arrivé au dernier vers, là où l'original et les traductions parlent d'eux-mêmes, le poème, le *même* poème devient différent. En marquant son infidélité, il se soustrait à l'original Gong tout en s'y ajoutant comme un autre „Gong“: il n'est *plus* Gong, il est *plus de* „Gong“. Le poème, toujours déjà en version, devient et ne cesse de devenir réversible, d'inverser son espace. ‚Gong‘ est alors un nom de cette figure, de cette charnière autour de laquelle gravitent les versions. Et c'est une belle coïncidence que, par la différence des langues, et peut-être non pas pour nos oreilles, mais pour l'oreille plus profonde de notre plaisir de lectrices et de lecteurs, „Gong“ puisse aussi s'entendre „gond“.

16 Hart Nibbrig (2008), 63.

## Bibliographie

- Andreas-Salomé, Lou/Rilke, Rainer Maria (1975): *Briefwechsel*. Éd. Ernst Pfeiffer. Francfort: Suhrkamp.
- Dehn, Fritz (1954): „Zu Rilkes Gong-Gedicht“. In: *Orbis litterarum* 9, 193-205.
- De Man, Paul (1989): *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*. Trad. et présentation de Thomas Trezise. Paris: Galilée. Original en anglais: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale: Yale UP, 1979.
- Frost, Robert (1973): *On Writing*. Éd. Elaine Barry. Piscataway: Rutgers UP.

- Hart Nibbrig, Christiaan L. (2008): *Voix fantômes. La littérature à portée d'oreille*. Trad. Clara Hendriks et Arno Renken. Paris: Van Dieren. Original en allemand: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Jaccottet, Philippe (1970): *Rilke*. Paris: Seuil.
- Müller Nielaba, Daniel (2010): „De Man liest Rilke liest de Man“. In: Boris Previši (éd.): *Die Literatur der Literaturtheorie*. Berne et al.: Peter Lang, 173-186 (= Variations 10).
- Riethmüller, Albrecht (1996): „Rainer Maria Rilke: Gong. An den Grenzen von Musik und Sprache“. In: *Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht*. Laaber: Laaber, 183-209.
- Rilke, Rainer Maria (1972): *Poésie*. Éd. Paul de Man. In: *Œuvres*. Vol. 2. Paris: Seuil.
- Rilke, Rainer Maria (1996): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Éd. Manfred Engel et Ulrich Fülleborn. Francfort: Insel.
- Rilke, Rainer Maria (2006): *Chant éloigné. Poèmes et fragments*. Trad. et éd. Jean-Yves Masson. Lagrasse: Verdier.
- Rilke, Rainer Maria/Zwetajewa, Marina (1992): *Ein Gespräch in Briefen*. Éd. Konstantin Asadowski. Francfort: Insel.
- Ris, Roland (2001): *Le gong, le chat, le sphinx. Approches de la poésie tardive de Rilke*. Berne: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.